

# “现代化”与“经典化”：20 世纪中国戏曲的文化选择

施旭升

—

—

中国戏曲，较之于世界上其它古老的戏剧样式固然属于相对晚熟，但是，从它诞生之日起，虽然历经了种种演化与蜕变，甚至也不免局部（一些剧种或一些剧目）的消亡，但是，在整体上戏曲却是一直活跃在各种类型的舞台上以及各种现代大众传播媒体之中。特别是 20 世纪以来，戏曲历经了从传统大众娱乐到现代审美文化的艰难的嬗变，而且这种嬗变至今尚未终结；其嬗变的历程也显然不是线性的、进化式的或者突变的、断裂式的，而是体现出一种渐进式的文化发展的逻辑。

无疑，戏曲是属于传统的，古典的，属于业已过去的那个时代。它从中国传统乐文化生发而来，吸取了中国传统的多方面的艺术精华，成为中国传统民族民间的一种最具影响力的大众娱乐方式，曾经引领着无数的中国人为之欣喜、为之陶醉，显示出典型的中国古典审美文化的品格和样式。

然而，自 20 世纪初中国开启了自身艰难的现代化的历程以来，确实历经了一个“亘古未有之大变动”。在这样一个中国社会历史的转型期，一方面是完全异质的西方戏剧样式的引进，一方面则是各种现代娱乐文化的兴起。作为历经千年的中国传统的戏剧样式，戏曲从过去的一统天下到现代文化语境中不免面临着种种挑战，遭遇到种种批判与尴尬，甚至其生存的合理性都受到诘问。在这种情况下，曾经作为普通中国人的“第一娱乐”的戏曲究竟如何适时应变才能保持自己的文化生机与活力？或者说，戏曲究竟应该做出怎样的选择才不至于在时代的流变中被人们无情的冷落和遗忘呢？

实际上，这已经成为一个关系到戏曲生死存亡的历史抉择。因为，任何一个民族的文化艺术在其现代化的历史进程中，都不可能闭目塞听而无视其他文化形态的存在；在与其他文化艺术样式的同场竞技中，也不能不从“他者”的文化立场去看待和反思自身的文化精神。早在“五四”时期就有人认为，戏曲“理想既无，文章又极恶劣不通……而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人情感”，<sup>(1)</sup>因而是一种“历史的遗形物”<sup>(2)</sup>，需要将其“全数扫除，尽情推翻”<sup>(3)</sup>。虽然这些观点明显受到“进化论”的影响，多属“恨铁不成钢”式的偏激之论，并且从此开

始了对于戏曲的世纪性的批判与诘难，但是对于戏曲在中国文化的现代化历程中的生存危机的揭示，也确实具有一种振聋发聩的作用。

戏曲作为一种中国传统审美文化的基本原则和技巧都明显带着传统农业社会的历史痕迹，缓慢的节奏表现、内敛式的情感传达、田园牧歌式情调以及以儒家伦理为核心的价值观念构成了戏曲的基本形态与格调。而诸如此类在现代世界的图景面前当然不可能一成不变地加以保存下来。现代世界在与新的科技成就不断结合的过程中，不同的地域、民族、社会习俗、行为观念都形成了一种新的融合，传播的发达使得“过去”、“当今”、“未来”的界限变得模糊不清，历史传统与“当下”的世界变得密不可分；科技的发展更使得人们的精神信仰发生严重的危机，传统的价值体系受到越来越多的质疑。当然，最重要的还是，戏曲所面对的是这种新的历史条件下的新的受众。受众的审美趣味和价值取向更直接地决定着戏曲的现实的文化选择。所有这一切无疑都使得戏曲不能不经受着巨大的冲击，面临着新的选择，产生新的蜕变，甚至面临着走向消亡的危险。

由此，可以说，戏曲从古到今的生存、演化与发展，一方面，体现出中国古代乐文化的悠久的历史传统，铸就了中国戏曲的一种鲜明的古典艺术精神；另一方面，在人们的一种强烈的现代化的诉求之中，特别是随着西方文化的强势进入，戏曲又不可避免地面临着种种深刻的危机，甚至难免出现传统的断裂。故而，戏曲从传统走向现代，就不仅仅是一种渐进的直线式的演化的过程，而且在 20 世纪中国“不断革命”的现实的文化语境中，不免产生一种裂变，形成传统与现代的二元对立。或者说，从传统走向现代的中国戏曲，既赓续着中国传统审美文化的上千年的传统血脉，又不免在现代文化的冲击下需要获得一种审美的重塑；既是一种有着悠久传统的民族民间的话语，又需要使其成为一种走向世界进行文化对话的当代话语。从而，对于中国戏曲来说，既需要保持传统，又需要向现代开放。这也就不免使得 20 世纪以来的中国戏曲陷入一种宿命般的两难境地。

## 二

问题是，戏曲怎样才能超越传统与现代的二元对立、摆脱这种宿命般的两难境地呢？

在戏曲从传统走向现代的历程中，一个人们耳熟能详的口号便是“推陈出新”，特别是作为毛泽东在 1942 年为延安《平剧研究院成立特刊》的题词而广有影响，甚至成为整个 20 世纪后半叶推动戏曲发展的基本方针。其实，所谓“推陈出

新”，作为一个汉语成语，究其本义，有的解释为“剔除旧的创建新的”；(4)有的则解释为“去掉旧事物的糟粕，取其精华，并使它向新的方向发展”。(5)而这两种解释实质上是有所差别的。在前者，“推陈”和“出新”之间，似乎是相互割裂甚至相互对立的，新的并不是从旧的中间得来，旧的只能被新的所取代；而在后者，新旧之间则是一体的，新的往往是从旧的中间生长出来；事物的更新未必意味着旧的死亡，新的未必完全取代旧的。事实上，这两种解释正代表了“推陈出新”的两种方式、两条路向。激进的做法便是“破旧立新”，只有破除一切旧的，才能建立起新的，“破字当头，立也就在其中了”。而与之不同的另一种做法则并非是以“破旧”来“立新”，而是在保持旧事物的根基的基础上，使其更新；且更新的目的与程度受制于旧有事物的性质和主体自身的立场；“旧”不是“新”生的阻碍，而是成为新事物的产生所必要的条件。

由此看来，如果说，“陈”代表着传统，而“新”代表着现代的话，那么，究竟是要完全破除、割裂传统，以创造纯粹的现代，还是要尊重传统、注重传承，在传统的根基上生出现代来？也就成为理解和实践“推陈出新”的方针的关键。或者说，“推陈出新”的观念本身也就包含着这样一个难以克服的矛盾，甚至难免带来实践上的巨大的偏差。

事实上，在“新”与“陈”之间，或者说，在传统与现代之间，原本就不是简单的对立与非此即彼的关系，它们并非是相互割裂，而是相互对应、相互补充与相互发明的。“新”固然是相对于“陈”而言，现代也是对应于传统而存在的，但是，趋新求异，追寻现代，却又未必非得除陈布新，抛却传统以营造现代，正如“新”可以从“陈”之中衍生而来，现代也不可能是空中楼阁，而是往往要立于传统的根基之上的。就传统与现代的表现形式与格调而言，两者之间确实隐含着一种“古典”与“时尚”的价值选择。如果说，“时尚”所体现的往往是一种流行的趣味、风尚，犹如一条大河时时激起的浪花，甚至是泛起的泡沫，那么，“古典”则是一种精神，一种境界，一种品格，是文化传承中所孕育并内蕴着的种种规范与操守，是经过千百年的大浪淘沙之后所积淀下来的河床，往往规定着河流的深度与走势。正如河里的水流与浪花离不开河床的深浅与走势，在文化历史的长河中，所谓现代的种种时尚、流行和习俗之中，不也总是以这样或那样的形式或直接或间接地显示出传统的存在么？

所以，可以说，文化传统从来都不止是已经逝去的历史，而原本就是一个活的

存在，甚至代表着一种现实的力量。“真正的传统并不是一去不复返的过去的遗迹，它是一种生气勃勃的力量，给现在增添着生机与活力”。<sup>(6)</sup>如海德格尔所言，“只有当人有个家，当人扎根在传统中，才有本质性的和伟大的东西产生出来。”的确，传统所给予的人就是这样一种现实的家园感。特别是在人类的艺术活动中，对于传统的认同或背离，实际上更意味着一种立场和选择。有些人留恋旧有的家园，有些人则试图寻找新的家园；然而，无论如何，都离不开传统的纠葛。原型批评的代表人物弗莱曾经指出：“传统的问题乃是艺术怎样具有可交际性的问题。”<sup>(7)</sup>所以，只有在认同传统的前提下，艺术的交流与影响才有可能产生，艺术的现实价值才有可能得以充分实现。

然而，面对传统，究竟是“整旧如旧”，保持一种古典的格调而着重修复传统，保持传统的根基，还是“整旧如新”、努力消除传统的痕迹以一味地迎合时尚呢？实际上，这也就成为传统走向现代的两种截然不同的价值取向和命运的选择。而且，事实上，20 世纪以来的中国戏曲，也就不可避免地面临着这样两种不得不然的选择。这就是：一方面，是着意于对戏曲传统的维护，强调戏曲本身应有的韵味，某种意义上甚至是相当保守的。另一方面，则是对于戏曲的激进的改造，以迎合时尚，甚至以其满足一些现实意识形态的实用的需要。前者立足于戏曲的古典的精神传统，后者则强调戏曲的“现代化”甚至“实用化”。

这两方面的选择孰优孰劣暂且不论，而两者之间的交流反复则基本上奠定了 20 世纪中国戏曲的精神品格和历史走向。

我们知道，所谓戏曲的“古典”的精神传统，显然不止是表现在其形式方面，而更重要的还在于其精神特质。其“古典”的意义和内涵正显示出戏曲关注并表现现实人生的精神情怀在其长期的历史发展过程中所形成的种种审美标准与规范；它不仅维系着中国戏曲在上千年的历史延续和全国南北数十省的范围内大体一致的审美形态，而且维系着长期以来普通中国人的审美境界、价值定位、生存理想与灵魂归宿。可以说，这种古典精神业已成为中国戏曲的艺术之魂。

然而，戏曲的这种古典精神又不是某种超然的、一成不变的、僵化而保守的存在物，而是在戏曲的发展演化的过程中经过长期孕育而生成的；并且，“古典”的精神也并非意味着不食人间烟火，完全与鲜活的时尚相对立。作为中国传统乐文化的产物，戏曲曾以其独特的大众娱乐的形式而不时地成为一种时尚，曾经引领着无数的人们为之陶醉、为之倾倒。从而，在当今从古典走向现代的进程中，在面临着

全新的文化建设的使命之际，戏曲是否还能够现代审美娱乐文化中占有自己的一席之地，就不仅是一个理论的命题，而更主要的还是个实践的问题。

而同时，另一个极端则是，在政治实用主义的钳制之下，在波涛汹涌的大众时尚面前，戏曲又不免无情地被加以肢解和利用，从而遮掩甚至丧失了自己“古典”的精神品格。特别是在极左思潮专制的时期，戏曲曾被制作成“政治波普”的“样板戏”而加以强制推销；而当代大众文化的兴起，戏曲又被制造成种种流行时尚的“玩世主义”，通过种种新的科技手段、大众传媒把戏曲的形式符号和庸俗的娱乐场景拼合在一起，削平一切深度，使其变成毫无精神特性、纯属把玩技巧的玩意儿。它们既没有自我的张扬，也没有精神的启蒙；有的只是没有任何精神深度和丰富性的机械性的动作，并且充斥着极左政治的教条；或者只是一种市井般庸俗的“明星表演”，在扁平的表现中给人以一种快餐式的感官上的满足。

诸如此类，使得戏曲不能不在现代文化的整合中需要回归自己的本体。也就是说，作为中国传统乐文化的样式的戏曲在向现代审美文化的转型中不能不获得一种乐本体的确认，获得其自身的审美价值的定位。从而，作为一种大众审美娱乐样式的戏曲，包括形式与意象的发展演化显然都不是简单的“进化”，不止是由粗俗到雅致、由百乐杂陈到单一纯粹的单向度的演进，而且也包含着由典雅向浅俗的蜕化与还原。在现代大众传播媒介中，戏曲也不能不产生一系列新的变化。广播就使得戏曲曾一度回到其“听曲”的阶段，而电视则使得戏曲重新回归于视听的综合。除了一些现代大众传播技术所提供的可能性之外，戏曲还不免受到各种政治、经济及审美文化因素的影响，当然也就不可能做到“以不变应万变”。

更重要的是，戏曲从传统走向现代，无疑需要直面现实、关注当下。什么才是真正的“当下”呢？“当下”应是指人的存在的一种现实的感性状态，一种切实的情感和欲望的具体表现。这个“当下”虽然可能只是瞬间的和片断的，只是一个长期过程中的一个环节，却是既有着过去的根基，也是向未来敞开的；它集社会、历史、人性、心智于一体。对这样一种“当下”的关注，实际上也就是要求戏曲的艺术表现与人的生存本质的相切合。因此，所谓“当下关注”，就其本质意义而言，也便是要求戏曲表现出一种现实的价值取向以及它在直面现实中对于社会人生状态的创造性把握和呈现。只有在此基点上，“当下关注”才有可能成为戏曲现代意义的一个合理的注脚。当然，这种“当下关注”并非意味着戏曲须具备一种直接功利价值，而是要求戏曲更具备一种现实的审美品格。

惟其如此，我们不能同意这样一种“进化论”的观念，即认为艺术必须紧跟时代，甚至以社会进化的尺度来衡量艺术的优劣得失。如有论者指出：“在悠长的戏剧史中，我总觉得愈到后来，戏剧愈重复自己。把故事定型，把生活经验矮化，把道德冲突转化为人际不谐和，最重要的还在把舞台技巧复杂化、困难化。这不是戏剧发展的唯一方向。我们还应考虑在人类思想进步史中，它所起的正作用的问题，例如怎样不断更新形式、不断加入时代、不断给人的问题换血，更不断的寻求困境和追问道德的新冲突。重复上演《红楼梦》、《四郎探母》或《苏三起解》，在人类寻求思想的自我解放中有什么意义呢？即使《林冲夜奔》或《打渔杀家》在无限的自恋中，恐怕已没有什么时代意义了。”<sup>(8)</sup>姑且不论戏曲作为一种审美文化，其意义并不仅仅在于对人类道德或思想问题的探究和追寻，更主要的还在于其世俗的审美娱乐；而就一种经典的艺术形式或文本的产生而言，就不可避免地需要重复和定型。戏曲艺术经过长期的实践的重复而形成定性和定型，甚至形成一种谱系化的生存状态，也是理所当然的。戏曲是否一定要以牺牲自己的艺术定性来“紧跟时代”呢？这一问题的提出本身的合理性就值得怀疑。当今，“进化论”模式下的社会历史进步的观念已经深入人心，以至于人们都自觉不自觉地以某种进化的尺度来衡量具体的文化艺术现象，并对其加以取舍。这些倾向和行为如果已经体现为一种十分普遍的世俗心态，甚至已经体现为一种社会的集体无意识，那么，这对于一些古典的文化艺术来说则可能是灾难性的。因为，古典的世界归根结底是一个充满着信仰、象征、文化模式的世界，其中的信仰、象征和文化模式往往并不一定随着时间的演进而变化。戏曲作为一种古典的文化艺术样式也明显体现出某些相对稳定和一贯性的行为模式、情感态度、思想系统和心态结构等，这种古典艺术样式何以能够具有相对持久的生机与活力，重要的恐怕不在于其“怎样不断更新形式、不断加入时代、不断给人的问题换血”，而在于其情感、心态、行为模式本身所具有的审美原型的价值和意义。

在一个文化走向融合和价值取向日益多元化的时代，任何一种文化艺术样式要想独占历史舞台显然都是不现实的。中国戏曲从过去时代的一统天下到现代的多元并存正说明了这一点。传统戏曲的现代意义也许不仅在于它作为一种独特的典范性的戏剧形态样式所具有的美感魅力，而且还在于它作为一种重要的审美文化的资源，以其深厚的文化传统和审美积淀，将会为其他新的戏剧形态样式的产生提供有益的借鉴和必要的艺术养分。在现代人的审美视野中，戏曲本身的美感魅力的衰减

也许是必然的，然而，“落红岂是无情物，化作春泥更护花。”戏曲以其特有的传统对于包括现代戏剧在内的审美文化的养成之功则无疑会得到强化。有西方剧评家在研究了戏曲的艺术表现形式之后就指出：“也许，中国戏曲将教会我们简化布景和道具，而加强对写意舞台布景的假定性的追求。也许，中国的戏曲艺术将迫使我们再度把戏剧和舞蹈结合起来，就像古代希腊人的戏剧那样……我毫不怀疑，未来的戏剧将出现在看来似乎是格格不入的两大戏剧因素的特殊结合。”<sup>(9)</sup>其实，更值得肯定的是，戏曲艺术的这种文化根性必然惠及所有的现代戏剧。

总之，戏曲，从传统走向现代，一要保存，一要发展。保存，就在于要培植戏曲文化的根；发展，则是要使戏曲这株老树生发出更多的新枝绿叶，焕发出新的生机与活力。保存是要促进其发展，发展则是为了更好的保存。两者相互联系，缺一不可。

### 三

显然，一种文化形态的形成、发展与变迁都必然离不开其历史具体的文化语境，有其自身的发展规律，有其发展历程中的种种常态与变数；既有着文化形态内部的自律性的一面，又有着整个历史文化语境的他律性的一面。

从文化语境的角度来看，所谓“语境”（Context），作为一个语义学的概念，主要是指语词或话语的上下文，同时也包括话语及其主体即发话者和受话者双方所处的具体的语言环境。从而，语境，一方面体现出某一话语所处的特定的关系结构和态势，另一方面也表明了话语主体参与世界的具体方式和环境。事实上，任何意义上的对话或者独语，都离不开具体的语境。并且，正是在特定的语境之中，话语行为才不是孤立的，而是与话语主体及话语所指称的意义世界密切相关，从而与其具体的上下文构成一个意义整体。并且，话语活动也不是静态的，而总是处于话语和语境的互动之中。语境的变迁，既是话语主体与世界相互作用的结果，同时又对话语的方式、意义、风格产生切实的影响。

作为文化学概念的“语境”则是在其语义学意义基础上的一种移植。文化语境体现的是文化行为的“上下文”关系。如果我们把文化的创造、传播及交流活动都视为“话语”行为的话，那么，文化语境就是这种话语行为的出发点和归宿。正如话语总是镶嵌在具体的上下文之中，文化活动的具体内容、形态、方式和结构也总是与具体文化语境相切合，规定和制约着文化行为的意义的生成和价值的实现。

“文化语境”不同于单纯的“文化背景”。“文化背景”只是文化行为的客观方面

的依据，而且相对于文化主体而言，只是一种外在的异己的因素，或者还只是与主体的文化行为若即若离的一种外在的因素而已。而“文化语境”则与主体的文化行为为一体相连，成为文化话语的意义生成的主要依据。如果说，文化话语“所指的是存在于与者与受者共同参与理解活动之中的某种东西，它包含着某一特定社会结构的某些社会现象的整个关联域。”<sup>⑩</sup>那么，文化语境显然也就是这种“包含着某一特定社会结构的某些社会现象的整个关联域”的同义语。

如前所述，20 世纪的中国，既有着强烈的激进的现代化的诉求，又充满着种种历史的回旋与曲折，属于一种革故鼎新而又新旧杂陈的文化时代。其间，一方面是新文化运动的兴起，不仅对于数千年的中国传统文化进行了猛烈地批判，而且开始了以科学与民主为核心的新文化的建设。另一方面则是时代的剧烈的变迁，从封建王朝的覆灭到民族解放战争的胜利，特别是新中国的国家意识形态的建立，都使得处于这个激变的时代的人们自觉不自觉地担负起除旧布新的历史重任。同时，大众传播在中国的兴起与发达，也使得一些大众传媒都担当起重要的文化角色，摄影、画报、报纸、广播、电影、电视等大众媒体，也都为现代文化语境的营构起到了积极的作用。而这一切，又无不与国际文化的交流日益频繁密切相关。特别是在自西方殖民运动以来所形成的现代世界文化的格局中，西方文化曾经随着殖民者的足迹而向世界扩散与传播，成为现代文化中的强势文化，以至于使得有些人有意无意地将现代化等同于西方化。

从而，在这样一个除旧布新的历史关口，在 20 世纪中国文化现代化的艰难历程中，戏曲便不可避免地面临着种种考验，甚至面临着生死存亡的抉择。问题是，在这样一种现实的具体的文化语境之中，特别是作为“新剧”的话剧的引进与普及，新的戏剧观念与审美观念得以建立起来，与传统戏曲形成了一种鲜明的对应与对立。对此，戏曲究竟应该有着怎样的命运的抉择？应该有着怎样的艺术上与文化上的表现？甚至怎样才能使得传统戏曲获得直接参与现代人类文明进程的能力呢？

显然，戏曲作为一种当下仍有活力的古老艺术，只能在当今世界文化语境所提供的规定性与可能性中有所作为。我们知道，在西方世界的资本渗透和文化殖民相互依赖的历史情境之中，作为一种“他者”的西方文化为我们提供了一幅关于自我的肖像。或者说，如果没有西方这个“他者”的“镜像”，我们就无法清晰地审视中国文化这个“自我”。所以，可以说，西方文化为理解戏曲的意义及其现代命运无疑提供了一种适当的“他者的眼光”。从而，一方面，在“他者的眼光”面前，



戏曲作为一种的传统艺术形式如何才能避免走进博物馆的命运？在戏曲所表现的传统文化和世俗风情的题材，又怎样才能避免其单纯的民俗展览的意义？另一方面，当我们以现代思想观念来批判中国传统戏曲中低俗、腐朽、没落的文化倾向时，怎样才能使之具有当代性和批判性，从而避免成为一种取悦迎合“他者的眼光”的奇风异俗？戏曲在积极汲取了西方戏剧的形式、观念、手法的同时，也为戏曲的现代化提供了一种美学上的合法性，而更重要的却是怎样才能使其与我们的生存所面临的问题结合起来，而不至于落入其生存还是死亡的无休止的纠缠之中？

从而，在现代文化语境中，戏曲既是作为一种独特的民间民俗文化的资源，也是作为一种中国传统经典的艺术样式，要想获得自身的生存发展的空间，要想参与到现代审美文化的对话之中来，就不仅需要有一种历史的根基，同时更需要有一种自觉的世界文化的视野；为避免与强势文化的自觉不自觉的趋同，戏曲就必须要保持自身的鲜明的民族特色与个性品格，保持自身鲜明的古典文化精神特质。而且，更主要的，如果说，就戏曲发展而言，受众的意义也许怎么强调都不过分，那么，20 世纪中国现代文化语境中的戏曲受众，既有着长期以来所习养得来的审美心理定势，又明显表现出在新的文化语境中新的审美诉求，这也就必然要求戏曲既要遵从传统，又不能不有所新变。戏曲的文化姿态也便无疑受到其所处的这种文化语境的具体约定。

也许，文化语境作为一种先在的设定本来就无可逃避，而究竟采取什么样的文化立场和方法则是完全可以选择的。在 20 世纪以来的中国现代文化语境中，究竟应该站在一种什么样的文化立场上、采取一种什么样的实践的方法才真正有助于戏曲的生存与发展，也就成为一个首先必须加以思考和选择的问题。

事实上，20 世纪的戏曲实践中已明显表现出两种不同的文化立场和方法路向，亦即：一是功用观的，一是本体论的；如果说前者很容易趋向于激进应变，后者则不免趋向于因循与守成。

就功用观的文化立场而言，20 世纪的戏曲实践中最有名的莫过于“古为今用，洋为中用”的口号的提出。所谓“古为今用，洋为中用”，显然都是立足于

“用”，因而根本上就表现出一种以“功用主义”甚至“实用主义”的态度来对待戏曲。在实践上，其一主要是从政治实用主义的立场出发，来从事戏曲的编创，从延安时期的《逼上梁山》的改编到后来的一些极端的如《新大名府》之类改编剧目的出现，以至“文革”中京剧“样板戏”的出笼，都或多或少地体现出这种功用观

的立场与方法，走向极端便是以现实政治甚至是极左政治的需要为唯一的取舍的标准，将戏曲只是作为政治教化和思想宣传的工具；再有一种就是从经济实用主义的立场出发，一味地迎合时尚、迎合受众的趣味，以期实现更高的票房价值和获取较多的经济利益。因为时尚总是以多数人的趋奉为特点。这在戏曲演出的商业化运作的过程中可能是必不可少的，但是对于戏曲的戕害却也是十分明显。而无论是政治的还是经济的功用观，无非都是着眼于戏曲之“用”，因而往往都无视戏曲的本体，不惜对戏曲加以激进的变革以适应政治宣传的需要或者从中获取经济上的实惠。

就本体论的文化立场而言，则主要是着眼于戏曲自身，强调戏曲本身的审美和文化的价值，寻求并坚持戏曲的艺术本体和发展道路，注重从戏曲的历史传统的沿革中来寻求戏曲艺术自身的发展规律。如果说，功用观强调的是戏曲的“他律”，那么，本体论则更注重戏曲的“自律”。特别是在现代文化语境中，戏曲的“自律”究竟表现为一个什么样的选择，从本体论的立场上来看，就不能不更多地要求认同传统，从中国传统乐文化的历史传承中获得一种本体的确认。故而，某种意义上，戏曲作为中国传统乐文化的产物，正体现出一种古典的民族民间的精神品格，并以此为核心，融乐文化的精神特质以及其特有的情感意象、形式结构、形态谱系、民间智慧于一体，构成了一种典范的表演艺术样式。惟其如此，20 世纪的中国戏曲一方面在历经了激进的现代化的改造之后，又不能不急切地向着自己的本体的回归。

毋庸置疑，戏曲需要“适时而变”，而又应该“不离其谱”。豪泽尔曾指出：“促使艺术发展的一种最有效的力量，一方面来自自发情感与传统形式的矛盾，另一方面来自创新形式与习俗情感的矛盾。这两对矛盾决定了艺术史辩证法的生命力。”<sup>①</sup>对于 20 世纪的中国戏曲来说，既有着自身的传统形式与习俗情感，也有着来自于社会历史发展的自发情感与形式创新的需求。它产生于中国的传统社会，但并不等于它就是违背甚至抵消现代社会现实的审美价值取向，而不见容于现代文化。戏曲传统的承传在于乐文化精神特质，如乐的“道德意识”、“和谐精神”等，而并不在于由当时政治经济和社会制度所形成的派生条件，如君臣、父子、夫妇之类的政治伦理的要求；前者是常，将随着传统的承传而延续下去，后者是变，将随着社会制度、道德标准的变化而消亡。戏曲正是在这种常与变的关联之中体现了自身长久的艺术生命力。

更重要的是，戏曲以其古典的精神品格而成为中国人的人生智慧的一种独特的艺术表达。至今，戏曲基本的艺术原则可能主要的已不再是对于现实的批判揭露，而是根本上离不开对于人的生存本质和精神道义的揭示。而在现代文化的语境中，特别是由于大众传媒等新的媒介材料的注入而使得戏曲具有了新的观演方式和审美意义，但是无论如何，如果它远离了人的生存本质的表现，没有精神境界的提升，没有静观沉吟的审美情怀，那么，剩下的便只是一种形式上的把玩，戏曲也便成为一种没有灵魂的空壳，其古典精神也就难免流于荒谬不经。

#### 四

与上述问题密切相关，如果说，20 世纪现代文化语境中的戏曲艺术不可避免地面临着一个究竟向何处去的生存选择的话，那么，现代化和经典化也就成为其中两种必然性的选择。

戏曲的现代化，早在 20 世纪初就开始了它的观念上的觉醒，经过抗战时期的“利用旧形式”和“旧瓶装新酒”的实践，才有论者明确地提出“旧剧现代化”的问题，并且从此成为几十年来戏曲创作实践的一个主导性的观念<sup>⑫</sup>。所谓戏曲的现代化，一个基本的前提便是：“旧剧是封建时代的遗留物”，“生长和养育在旧社会”，而它之所以还能够存续下去，就在于“还有它的社会基础”。于是，为使戏曲适应新的时代，就必须对其进行大规模的现代化的改造。所以，到了国家意识形态的革故鼎新之际，为使戏曲适应新的意识形态的需要，使之成为新的文化建设的一个组成部分，就需要一个更大规模的“戏曲改革”。虽然，“现代化”并非只是戏曲现代戏的代名词，还包括所谓传统题材的“新编”以及对于戏曲传统戏的甄别取舍，也就是所谓“三并举”，但是，三者之中仍以现代戏为主则是无疑的；虽然强调要用现代意识去除掉戏曲中根深蒂固的毒素，但是，事实上，在戏曲现代化的历程中，却又往往不免造成现代意识的最终迷失。总之，戏曲的现代化带来了戏曲在新的历史条件下更新发展的契机，并且也确实取得了一定的成就，然而，其中的缺失也是非常明显的。这一方面在于激进的功利性的“利用旧形式”，以所谓的现代观念来充斥到戏曲的形式之中；另一方面，则是草率的“形式革新”，对于戏曲的古典艺术形式随意加以肢解；而在现代大众传媒中以一些现代的制作和传播的技术手段来代替对戏曲内在精神的把握和弘扬，更难免造成戏曲表现的苍白及其精神品格的丧失。

经典化，则是强调在戏曲上千年的历史发展的基础上，在长期的艺术实践过程

中，不断地提炼、培育出自己的艺术经典。经典，一般总是代表着艺术的精粹，具有鲜明的典范意义和样本价值，是任何一门成熟的文化艺术样式所不可或缺的。也就是说，任何一种文化样式，如果没有自己的经典，便谈不上是一种成熟的文化；一种悠久的文化传统，也便是由其无数的经典所构成。事实上，任何一种艺术形式在其发展的进程中都存在着一个不断的经典化的过程，都不可避免地处于不断地加以提炼，使其艺术表现得以精致，艺术品位得以提升。戏曲在其发展的不同时代、各个剧种中无疑都留下了很多的经典剧目；其中所特有的表演程式和精神品味也无疑是通过这些经典剧目来承载。戏曲的历史已经证明，如果没有足够多的经典性的保留剧目，戏曲的本体特质及其形式规律也就无以充分体现。因此，戏曲的经典化，也就是在戏曲艺术本体论的立场上，强调戏曲发展的自律性，充分尊重戏曲自身的艺术传统与审美规律，而着重于戏曲的渐进式的修复与改良，以保持戏曲的古典的艺术品味。

如果说，“现代化”就是“现在化”，是立足于当前、指向当下、积极入世的，那么，某种意义上可以说，“经典化”也就是“古典化”，更主要地是着眼于传统的赓续、文化的积淀，指向审美的超然状态。现代化，意味着“关注当下”，以求着力表现社会现实，然而却又不免急功近利之嫌；而经典化，则是强调“回归古典”，它着眼于戏曲自身的艺术水平与境界的提高，更注重观众艺术品味的养成与提升，同时却也难免因循保守之责。虽然两者价值取向各异，但是对于推动戏曲发展来说却不是非此即彼、决不相融。一味地“现代化”或者保守的“经典化”都可能是片面的。前者，很可能导致对于戏曲古典艺术形式的随意的戕害；而后者则可能使得戏曲艺术过于僵化，只是着眼于一些传统剧目或保留剧目的修饰与完善，有时就难免抱残守缺，了无生气。两者之间，可以寻找到一种明显的互补。甚者，在两者之外，也还有着多种选择的可能性。而问题是，无论是现代化还是经典化，作为古典大众娱乐文化的戏曲在向现代审美文化转型的过程中，怎样才能寻找到一个最佳的切入点以避免各自的缺失和片面之处呢？

对此，至今还确实难以找到一个准确的答案。事实上，戏曲既想保持自身传统的古典韵味，又要取悦于当代大众的审美趣味，原本就是免为其难。早在上个世纪20年代，余上沅就曾提出：像“锣鼓、唱工、脸谱……的旧戏身段，能不能容一种新的灵魂进去，还是一个大问题。”<sup>(13)</sup>赵太侗在《国剧》一文中也对戏曲的“旧形式”能否“足以表达现代人繁复的意境和情绪”表示怀疑<sup>(14)</sup>。而且，在实践中，戏

曲之“回归古典”与“当下关注”更难免陷入一种两难的境地：要关注当下便不能回归古典，而回归古典也便意味着对当下现实的漠视。两者似乎只能各有侧重、各行其事。并且，在20世纪“不断革命”的时代风潮之下，两者之间被机械地割裂开来，戏曲的现代化一直占据着主导的位置，而经典化的立场与选择则明显处于一种弱势状态，受到无情的挤压。至于理论上，究竟什么是“现代化”和“经典化”？戏曲应该怎样“当下关注”？又为什么要“回归古典”？以及两者之间有着怎样的实质性的关联？诸如此类的问题都一直未能得到深入的探究，从而在实践上也就难免陷入种种混乱甚至误区之中。

事实上，现代化和经典化，作为中国传统戏曲的现代转型中的一种整体性的艺术目标和美学追求，乃是体现在一个长期的艺术实践过程之中，也体现在各类剧种剧目的创作接受之中。而且，现代化和经典化之间往往是相互体现、相互促进的。对于中国传统文化的创造来说，现代化无疑是一个现实的基础的开掘，而经典化则是理想价值的提升；中国历史上诸多艺术形式向来都是民间的萌生开拓于前，而士（知识分子）的规正提升于后；两者相互配合甚至相得益彰，以至于已成为一种规律。在戏曲许多剧目的编创与接受中，即使同一题材的长期沿革，也不免先是以表现现实为主，而后才有着各个剧种、不同版本的搬演，并且表现出种种不同的价值取向和风格样式来。

以昆曲为例，其经典化和现代化就不是截然分开，而在其不同的发展阶段都有所体现。早在昆曲形成的明代嘉、隆时期，魏良辅根据地方流行的曲调经不断的加工、完善而最终形成了完美的昆山腔，就是一种经典化的明显的实例。如明人沈宠绥所说，魏良辅“愤南曲之讹陋”，一变南曲“随心令”的粗放，而使其达到“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”的精致和雅化的高度，时人称其为“水磨调”<sup>⑮</sup>。昆山腔在南曲声腔锣、鼓、板的基础上，增添了笛、管、笙、琵琶等管弦乐器，强化了其自身的表现力；同时吸收北曲的艺术成就，采撷了海盐、弋阳诸声腔的优点，全面地丰富、提炼、提高了原有的地方曲调。

然而，不幸的是，正是这种已取得高度艺术成就的昆曲在明末清初渐趋衰落，到了20世纪，昆曲演出更是门可罗雀，几近消亡。人们甚至普遍认为：严格的程式化的表演，缓慢的板腔体节奏、过于文雅的唱词、沉闷的故事情节，这一切都使得昆曲与当代的审美需求之间存在着较大的距离。这种情况下，昆曲还有它生存的价

值吗？还有起死回生的希望吗？所以，在 1956 年，当时中国唯一的一个昆剧表演团体浙江“国风苏昆剧团”整理改编了传统戏《十五贯》，获得了巨大成功，一时间，“京华争说《十五贯》”，《人民日报》还为此发表了评论，称之为“一个戏救活一个剧种”。《十五贯》的成功无疑给当时垂危的昆曲带来了一丝生机。其后，全国很快便成立了 5 个专业昆曲剧团。显然，这希望的突然降临却并非无缘无故、误打误撞，而是与当时戏曲现代化的改革有着密切的关联。它在当年所引起的巨大轰动，一方面正是由于适合了 50 年代所特有的政治气候和意识形态的需要，使其成为当时“反对官僚主义”、“坚持调查研究”的生动教材；另一方面，则是由于受到以话剧为代表的新的戏剧观念的影响，简化了原作中极为罕见也是极为复杂的“双熊梦”的艺术结构，强化了故事情节与戏剧冲突，从而适应了普通观众的欣赏趣味。然而，《十五贯》的成功却多少是以对昆曲自身独特传统的牺牲为代价的。它已非原来意义上的昆曲。而且《十五贯》在曲调上的一些瑕疵也早有论者指出过。至今，由这出戏所引发的如何保存昆曲的争论还一直没有停止，那就是：对于昆曲，是作原汁原味的保存还是作适应时代与时尚的变革，其实也就是要经典化还是要现代化。

对此，一种“他者的眼光”也许是必要的。1986 年秋在法国巴黎的表演艺术节上，中国古老的昆曲和其他一些传统表演艺术一起亮相于巴黎舞台。当时，就有一位法国批评家留下了这样的评价：

……昆曲的演员谨守传统，有识之士亦支持他们的努力，并不是出于抱残守阙、因循家法的保守主义，而是因为自魏良辅、梁辰鱼以来，昆曲中的歌唱与舞蹈已臻优雅稳协的峰极，矜式群英，成为戏曲的典范。它提醒戏剧工作者，对于一种以艺术为依归的戏剧来说，任何一句唱白，任何一个动作都应该一丝不苟，绝不能容纳差不多主义和偷工减料、便宜行事的做法，并且还要在演出的过程中，体现一种理想——创造一种不斤斤然于利益或效率，也不求报偿，纯以美为务的艺术。在中国各个剧种之间，昆曲最足以挑起这个任务。(16)

无疑，“关注当下”的“现代化”（“现在化”）曾使人们对于昆曲趋之若鹜，而“回归古典”的“经典化”更使得昆曲成为中国戏曲的一种经典性的艺术样式。两者在昆曲的历史发展过程中都曾发挥过重要作用。昆曲自明代万历年间风行全国直至清代嘉庆初年，在 200 余年的鼎盛岁月中，涌现了一大批经典的剧目，建立了一整套的表演范式，成为中国戏剧的最高范型。随后，昆曲甚至沦落到了一种

不可想象的荒凉之中，就像《游园·皂罗袍》里所唱的那样：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣……”。昆曲那“启口轻圆，收音纯细”的唱腔，悠扬婉转的曲调，在表演上脚色行当的细密分工，写意抒情的优美舞姿，念白的生动幽默，都成为其后中国许多戏曲剧种的模本。2001年5月18日，中国的昆曲艺术被联合国教科文组织宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”，“昆曲”作为一个存在了六百多年的艺术样式终于得以进入人类文化的经典殿堂里。显然，这里，经典化已成为保存昆曲的主要的选择。而同时，能否通过昆曲以培养起现代人的一种深邃的历史记忆，激发出人们的观赏热情，也不妨有一些现代化的尝试，比如，90年代上海昆曲剧院的改编版《牡丹亭》以及新编历史戏《班昭》，都在保留了昆曲的唱腔特色之外，其它的一切元素都得到了最大限度的现代化的改编；而这种改编当中也明显体现出某种经典化的努力。恰如昆剧名丑华传浩所指出的：在自己长期的演出实践中，“……逐渐自觉地拿自己喜爱的、经常上演的几出戏来修改加工，去芜存菁，几乎每演一次，总有一次新的感受，就作一次程度不等的增删。”<sup>①7</sup>从而，大到整出戏的搬演，小到戏中的一些细节处理，都可以有反复的不同程度的修改与增删，目的就是去芜存菁，为了追求艺术的经典化。

从中国戏曲整体格局的层面上来看，昆曲和其他的一些新兴的地方剧种，也完全可以新老并存，各有各的观众群。昆曲需要在不断的经典化的努力中以保存其艺术的精髓，提高观众的欣赏能力；其他一些新兴的剧种，则不妨面向大众，需要更多的现代化的实践，甚至不惜屈从观众的欣赏水平而作出一些时尚化的处理。但是，即使在一些地方剧种里，也仍然有着自己的不断的经典化的努力，形成自己独特的艺术经典和保留剧目。如川剧《秋江》、越剧《梁山伯与祝英台》、福建莆仙戏《团圆之后》等，它们都是经过反复的改编，而在戏曲舞台上常演不衰。而自20世纪上中叶以来，评剧、黄梅戏、越剧等深受观众欢迎的地方戏的兴起，也都是从最初的“二小戏”或“三小戏”开始，既有着面向大众的现代化的开拓，也有着一个从芜杂到精细的不断经典化的过程。特别是20世纪80年代以来的一些新编现代戏，如《徐九经升官记》、《曹操与杨修》以及90年代末出现的一些剧目，如《西施归越》、《骆驼祥子》、《宰相刘罗锅》、黄梅戏《徽州女人》等也都在某种程度上体现出现代化与经典化的结合。上海京剧院排演的《曹操与杨修》，无论是在本体意识、意象表达，还是在形式构造方面，都显示出既遵从本体、认同传统，又锐意创新，注重对人性的揭示的特点。它既可以说是一部现代戏曲的佳作，同时就

其唱念做表的水准而言，也达到了一个相对经典化的高度。韩再芬主演的黄梅戏《徽州女人》，通过一个女人“嫁”、“盼”、“吟”、“归”的四个过程，表现了封建社会中最底层的女人的生活悲剧。版画般的舞台美术、创新的导演手法，特别是韩再芬惟妙惟肖的表演，使《徽州女人》一反传统黄梅戏小、巧、轻、喜等风格，代之以深邃、凝重，催人泪下，启人思辨，具有较为强烈的艺术震撼力。其中女主人公的漫长人生在清淡如水和飘忽如云的情节进展中缓缓延伸，包含了对孤独和迷惘的深刻体验，包含了对有爱无恨和有怨无悔的精辟诠释，包含了对生活信念和生命价值的不懈追求，爆发出坚强而深沉的人性力量。当然，全剧在强化现代意识的渗透的同时却缺乏相应的经典化的提炼，淡化或者忽视了戏曲的乐本体的体现，尤其是全剧的最后一场，主要人物竟然没有一句唱词，就明显与戏曲“无声不歌，无动不舞”的本体特质相背离。而在世纪之交，北京京剧院推出的连台本戏《宰相刘罗锅》，其故事主要取材于演义《刘公案》、相声《君臣斗智》，把虚拟的历史文化的场景（如宫廷、才子佳人、风月公案等）与新文化对于人性的深切关注、道德精神的把握结合起来，升华出一种现代都市型态的民间文化的反讽与批判精神，体现出世俗情感和民间文化的价值取向，借以诠释人生的种种悲欢离合、命运际遇，当不失为一种具有现代意识的比较成功的经典化的探索。

总之，惟其有“现代化”，才可能有“大众化”，才会使戏曲为当下的观众所喜闻乐见；惟其有“经典化”，也才可能使得戏曲真正拥有了自己的艺术经典和保留剧目，才有可能真正赢得更为广泛的观众，也才可能有着真正意义上的普及和提高。所以，并非一提“普及”、“大众化”，就意味着艺术上的粗糙和蔓芜不菁；一提“现代化”，就必然排斥“经典化”。“现代化”和“经典化”似相反而实相成，两者已成为中国戏曲生存发展所不得不然的文化选择。

---

(1)钱玄同：《致陈独秀》，《新青年》3卷1号，1917年3月。

(2)胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》“戏剧改良专号”，1918年10月。



- (3)钱玄同：《随感录》，《新青年》5卷1号，1918年7月。
- (4)《汉语成语大词典》，河南人民出版社1985年版，第1167页。
- (5)《现代汉语词典》，商务印书馆1978年版，第1155页。
- (6)I. 斯特拉文斯基：《艺术创造》，见李普曼编《当代美学》，中译本，光明日报出版社1986年版，第407页。
- (7)叶舒宪编：《神话—原型批评》，陕西师范大学出版社1987年版，第151页。
- (8)唐文标：《中国古代戏剧史》“绪论”，中国戏剧出版社1985年版，第10页。
- (9)阿列克谢耶夫：《中国民间绘画和民间艺术中的古代中国的精神生活》，转引自童道明《梅耶荷德的预见和灼见》，《戏曲研究》，第八辑。
- (10)J. M. 布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆版，第79页。
- (11)豪泽尔：《艺术社会学》，学林出版社1987年版，第19页。
- (12)参见张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，《理论与实践》1卷3期，重庆，1939年6月。该文为作者于1938年在延安鲁迅艺术学院所作的报告。《戏剧评论》1987年第2期对该文略加删节，重新发表。由此也可见该文所提出的观念具有相当的影响力和代表性。
- (13)余上沅：《旧戏评价》，《国剧运动》，新月书店1927年版，第199页。
- (14)赵太侔：《国剧》，《国剧运动》，新月书店1927年版，第14页。
- (15)沈宠绥：《度曲须知》，卷上，“曲运隆衰”条。《中国古典戏曲论著集成》（5），中国戏剧出版社1959年版。
- (16)（法）班文干（Jacques Pimpaudeau）：《一个“洋鬼子”的中国戏剧观》，《中国戏曲艺术国际学术讨论会论文集》，蔡克建译，中国艺术研究院1987年编。
- (17)华传浩演述：《我演昆丑·前记》，上海文艺出版社1961年版，第6页。

（作者施旭升，文学博士，中国传媒大学教授）